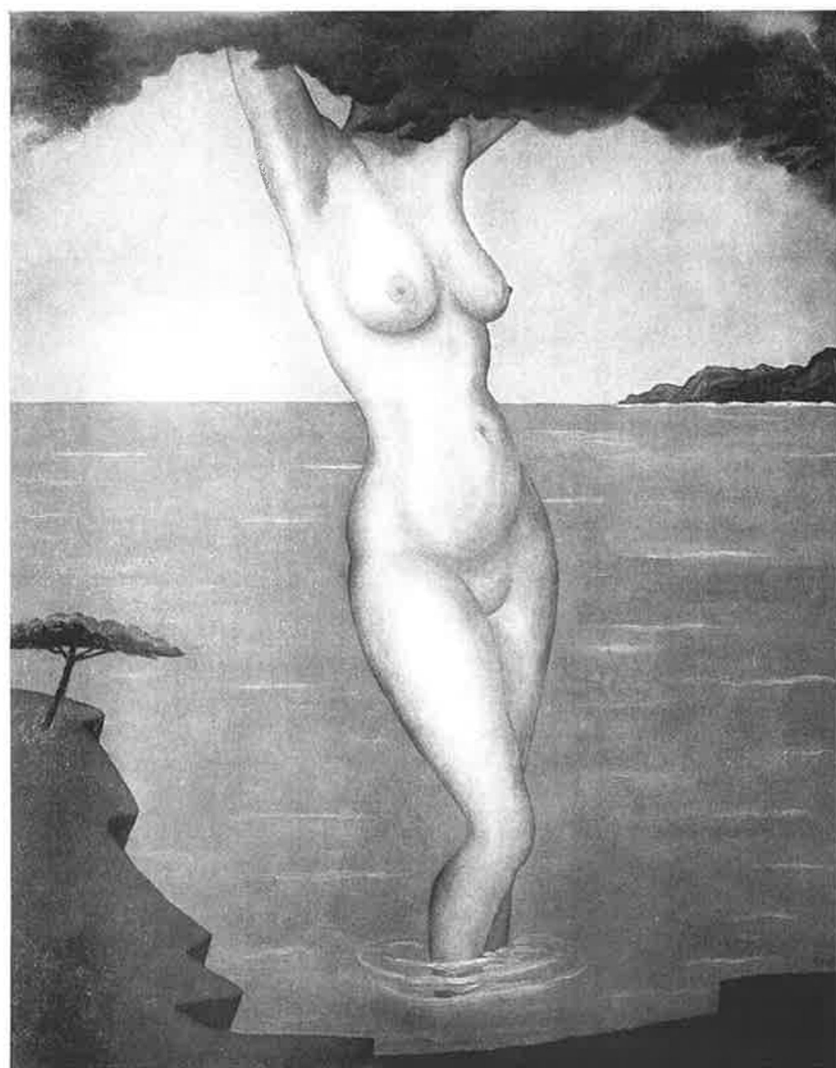


Anadyomene *(1937).*

Brussel verblijvende Italiaan Salvatore Verde. Er werden diskussienamiddagen ingericht, en een aantal teksten verschenen rond thema's als *Traditie* en *Konservatieve Revolutie*. Eemans zelf schreef de tekst van enkele uitgaven :

- *Heidegger et la tradition de la pensée occidentale*, 1979
- *Lettre ouverte à Alain de Benoist*, 1980
- *Julius Evola et la métapolitique*, 1980
- *Martin Heidegger en de traditie van het Westers denken*, 1981
- *Aux origines de la tradition primordiale d'après Bâl G. Tilak*, 1981
- *Herman Wirth et la préhistorie préindo-européenne*, 1981
- *Il faut que certaines choses soient dites*, 1982

In 1982 verscheen de Nederlandse vertaling van Evola's *Orientamenti* door Peter Logghe, ingeleid door ondergetekende. Niet zómaar een brochuurtje maar een van de meest waardevolle metapolitieke teksten van de Italiaanse denker.

Er werd zelfs gestart met een tijdschriftje *Tradition*, waarvan in 1981 en 1982 een viertal nummers verschenen. Maar het CSE raakte nooit echt van de grond : de weinige Vlaamse medewerkers, Peter Logghe, Frank Goovaerts en ikzelf werden door vele andere opdrachten in beslag genomen, en van de Franstalige leden hoorde ik zelden iets... Het CSE ging dan ook, na 1983, in een lange winterslaap.

BESLUIT

Wat voorafgaat is maar een bescheiden, onvolledige schets van een uiterst veelzijdige en boeiende persoonlijkheid. Marc. Eemans, hoe "onaktueel" en hoe "politiek inkorrekt" hij ook geweest is, blijft een diepgaande invloed uitoefenen op wie zijn werk beter leerde kennen.

Heel wat kunstcritici spraken zich, meestal positief over zijn werk uit. Mag ik volstaan met drie citaten ?

"Voor Marc. Eemans is de kunst idee, is de kunst als verschijnsel altijd het belangrijkste geweest. Wat door de Catalaanse schilder Juan Marti werd samengevat als 'Marc. Eemans, amant de l'art d'aimer l'art'." (Jan D'haese, 1972)

"Marc. Eemans apparaît un peu comme un prince germanique, sorti de l'ombre ou du tombeau, porteur d'un message de l'autre monde mage et prophète, sorte de revenant chargé de sortilèges." (Thomas Owen)

"Ce contemporain des princes Bourguignons de la Toison d'Or rêvait d'un bastion Thios appelé à devenir au carrefour de l'occident continental et maritime, une des incarnations les plus fécondes du génie Européen. Ce vaillant octogénaire fut un véritable symbole de la rencontre révolutionnaire de la Tradition et de la Modernité, dans une constante fidélité à la haute idée qu'il se faisait du rôle de l'artiste dans quelque cité idéale." (Jean Mabire, *National Hebdo*, 3 september 1998)

Tenslotte dit : wat hierboven staat is slechts een bescheiden poging om deze toch wel uiterst-veelzijdige persoonlijkheid te benaderen. Eemans heeft recht op méér, op een vakkundige, met verstand èn hart geschreven biografie. (8)

Vandaag ken ik alleen :

- Serge Hutin en Friedrich-Marcus Huebner, *Ars Magna. Marc. Eemans, peintre et poète gnostique*, uitg. Le soleil dans la tête, Paris, 1959.
- Piet Tommissen, *Marc. Eemans, essai de biographie intellectuelle*, uitg. Sodim, Brussel, 1980. Uitstekend en rijk geïllustreerd.

Roeland RAES

(8)
Nog dit : Eemans was, zeker na de oorlog, niet politiek aktief, maar sloot zich toch, in 1977 bij de Vlaamse Volkspartij aan. "Ik heb nog met Lode Claes in dezelfde cel gezeten en dus..." vertrouwde hij me toe op een VVP-kongres. Dat volstond voor hem als motivering...

"Life imitates art far more than art imitates life"

Enkele aspekten van Oscar Wilde's esthetica.

Aanleiding voor deze bijdrage was het doornemen van Joris Van Severens bijzonder interessante *Oorlogsdagboeken* die getuigen van de enorme literaire belangstelling en dito beslagenheid waarvan de Wakkenaar niet alleen vóór, tijdens en na de Eerste Wereldoorlog, maar gedurende zijn gehele leven blijk gaf.

"De toekomst is wat kunstenaars zijn". (1) Zo noteerde hij op 28 juli 1917 tijdens een wachtbeurt aan de Blauwvoetbrug in de buurt van de Nieuwpoortsektor. Het was de lektuur van Oscar Wilde's *Individualisme en socialisme*, in de vertaling van Boutens, die hem tot deze boude uitspraak bracht. Wat sprak hem aan in het veelzijdige œuvre van de lerse excentriekeling ? De jonge Van Severen meende dat het noodzakelijk was ter wille van het door hem, althans in deze periode, zo beoogde kunstenaarschap ook een autonome, "nieuwe" persoonlijkheid te kreëren. Wie anders dan Wilde kon hem in dit zoeken hierbij van dienst zijn ? Om op al deze vragen een afdoend antwoord te kunnen geven leek het mij noodzakelijk enkele aspekten van Oscar Wilde's esthetica wat nauwer onder de loep te nemen. Ik liet mij hierbij vooral leiden door de werken die Van Severen zelf kocht en waarvan hij ook gewag maakt, zijnde : *Intentions, The Soul of Man under Socialism, The Picture of Dorian Gray* en *Salome*. Van Severen lichtte met dit korte kommentaar trouwens zelf reeds een tipje van de sluier : *"Ook al is zijn droom te jongensachtig idealistisch, ik voel er de ernstige denkerstoon in en de hoge, diep doordachte begeerte van een betere wereld, die we toch allen hebben willen, willen wij het bekennen of niet."* (2)

Wie was nu deze Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde ? Hij werd geboren in Dublin op 16 oktober 1854 als tweede van drie kinderen. Zijn vader William Wilde was een gerenommeerde oog- en oorarts die naast boeken over zijn specialiteit ook een aantal werken publiceerde over Ierse archeologie en folklore.

Zijn moeder Jane Elgee was eveneens zeer geletterd; zo vertaalde ze ondermeer Dumas en Lamartine. Ze genoot echter vooral bekendheid als dichteres en publiceerde onder de schuilnaam "Speranza" tal van romantisch gekleurde Iers-nationalistische gedichten. Aldus kwam ze in 1849 bijna in de gevangenis terecht. Jane bleef tijdens haar gehele leven een romantische en theatrale revolutionaire. (3)

Wilde komt via het interesseveld van zijn moeder al vlug in kontakt met de Franse taal en literatuur waarmee hij zijn leven lang hoog zou oplopen. In 1864 worden Oscar en zijn oudere broer Willie, die tot dan toe thuis privé-onderwijs hadden gekregen, naar de Portora Royal School in Enniskillen gestuurd. Oscars jeugd is vrij onopvallend hoewel hij zichzelf deed opvallen *"by certain oddities of taste and eccentricities of deportment".* (4) Zo is Wilde zeer gehecht aan zijn zijden hoed en vertoont hij een uitgesproken voorliefde voor scharlakenrode en lilakleurige hemden. Hij valt echter vooral op door zijn intellektueel assimilatievermogen en zijn fascinatie voor de Griekse en Latijnse schrijvers waarbij o.a. een levenslange bewondering voor Aeschylus' *Agamemnon* ontstond. De dood van zijn zus Isola in het voorjaar van 1867 grijpt hem sterk aan en brengt hem twee jaar later tot het schrijven van zijn eerste gedicht *Requiescat*, meteen één van zijn meest treffende poëtische stukken. In 1871 sleept Wilde een van de drie jaarlijkse beurzen voor het Trinity College in de wacht.

Rita Geys : "Trinity is in twee opzichten belangrijk voor Wilde. Hij ontwikkelt er zich, onder invloed van zijn leraar Klassieke Geschiedenis, Mahaffy, tot een gematigd 'estheet' en minnaar van het hellenisme. Tevens ontdekt hij in die jaren het estheticisme van de prerafaëlieten, van wie hij de boeken leest zodra ze verschijnen, en wordt hij een groot bewonderaar van de romantisch-dekadente poëzie van Charles Algernon Swinburne (1837-1909)." (5)



Oscar Wilde

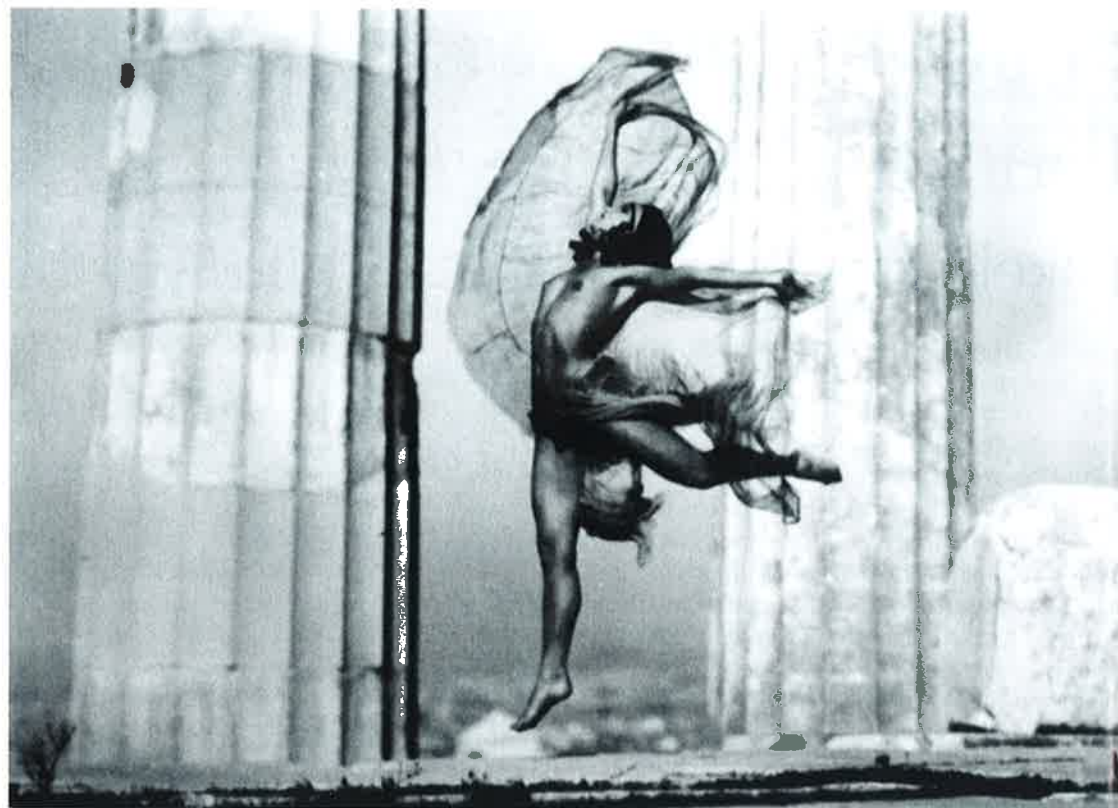
(1)
Joris van Severen, *Oorlogsdagboeken*, Privé-archief Rudi Pauwels, Deinze, 28.7.1917.

(2)
Joris van Severen, *Oorlogsdagboeken*, 30.7.1917

(3)
Oscar Wilde., *Salome*, [vert.Rita Geys], Houtekiet Antwerpen- Baarn, 1992, pag.24-25. Rita Geys schreef voor haar vertaling ook een uitstekende inleiding, waarin niet alleen de ontstaansgeschiedenis van *Salome* wordt toegelicht maar ook biografische elementen m.b.t. Wilde worden aangereikt.
D. Calloway, S. & Colvin, *The Exquisite life of Oscar Wilde*, Orion/Media, 1997, pag.11-14.
Ellmann, R., *Oscar Wilde*, Hamish Hamilton, London, 1987, pag. 3-36.

(4)
S. Calloway & D. Colvin, *op. cit.*, pag. 12-13.

(5)
Oscar Wilde, *Salome* , pag. 25.



De Russische danseres Nikolska op het Parthenon. *Foto Elli Seraïdari (°1899).*

Hij wint er de Berkeley Gold Medal voor Griekse kompositie en een beurs voor de universiteit van Oxford. Op 17 oktober 1874 betrekt hij een kamer in het Magdalen College te Oxford.

Na de religieuze manie van het Oxford Movement gedurende de voorbije decennia, was de universiteit nu in de ban van een "esthetische" rage. Magdalen met zijn middeleeuwse atmosfeer was duidelijk het meest "esthetische" van de Oxford Colleges.

Ook de invloed van de literator en theoreticus John Ruskin (1819-1900) was bijzonder belangrijk. Deze stond in kontakt met de prerafaëlieten en nam van hen over dat kunst een vitaal en essentieel deel van het leven was, niet enkel een additief voor het bestaan dat genietbaar was voor de beter ontwikkelden. Eind 1876 vertrekt Ruskin naar Venetië en de rol van esthetisch mentor werd overgenomen door Walter Pater (1834-1894) die sterk de invloed had ondergaan van de "l'art pour l'art"-opvattingen van Théophile Gautier (1811-1872).

Paters beroemde *Studies in the History of the Renaissance* [1873] wordt tijdens Wilde's eerste trimester in Oxford zijn "gouden boek". Volgens Pater is het de "ervaring", waarvan men tenvolle diende te genieten, die men moest nastreven. Deze "ervaring" geldt met nadruk voor de ontmoeting tussen het individu en de konkrete schoonheid. Kunst moest geen uitstaans meer hebben met moraliteit. Deze stelling stond toen in tegenstelling met zelfs het meest onkonventionele denken in Oxford. Het viktoriaanse huwelijk tussen kunst en moraliteit wordt dus door Pater verworpen. Kunst had slechts een doelstelling *in zichzelf* en moest enkel de schoonheid proklameren. (6)

Wilde slikt deze theorie kritiekloos en begint nu zijn kamer te stofferen met allerlei kunstobjekten zoals exquise Japanese vazen en een mooie, fijne kollektie van blauw en wit Chinees porselein. Zijn steeds groter wordende raffinement in smaak gaat samen met de uitbouw van een steeds geraffineerder persoonlijkheid. Wilde zou Pater pas persoonlijk leren kennen in mei 1877 tijdens zijn derde jaar aan het Magdalen College in Oxford. Voor de jonge Ier betekent deze ontmoeting het begin van de definitieve keuze voor het "estheticisme" :

"Paters geschriften hadden Wilde al in kontakt gebracht met de werken van Gautier. Pater zelf leent Wilde, kort na hun kennismaking, bovendien de pas verschenen Trois Contes *[1877] van Gustave Flaubert uit. De drie verhalen boeien Wilde zodanig dat hij een aantal bijbelhertalingen begint te schrijven. Wanneer hij zowat vijftien jaar later loopt te piekeren over zijn* Salome *zal hij aan Flauberts* Hérodias, *één van die drie verhalen, terugdenken en er – onder meer – de op de Griekse transkriptie gebaseerde naam aan ontlenen die Flaubert aan de profeet Johannes de Doper gaf, nl. Iaokanaan."* (7)

Ondertussen maakt hij stilaan naam als dichter. In 1878 verlaat hij de universiteitsstad nadat hij zijn studies aan het Magdalen College met sukses had afgerond. Hij behaalt er met het gedicht *Ravenna* de prestigieuze Newdigate-prijs maar slaagt er niet in "fellowships" voor archeologie en klassieke talen te behalen. Zijn steeds excentriekere persoonlijkheid begint hem immers parten te spelen. Paters beschouwend estheticisme wordt te beperkt voor de flamboyante Wilde...

(6)
Id.
R. Ellmann, *op. cit.*, pag. 36-74.
S. Calloway & D. Colvin, *op.cit.*, pag. 14-21.

(7)
Oscar Wilde, *Salome*, pag.28-29.

In het begin van 1879 trekt hij na de verkoop van wat nog overbleef van de erfenis van zijn vader naar Londen en vestigt er zich als kunstcriticus. Hij noemt zich, overigens niet zonder enige ironie, "professor of aesthetics". Wilde voelt er zich helemaal thuis want toen hij nog in Oxford vertoefde was hij reeds verschillende malen naar Londen gereisd en had er vrienden gemaakt in adellijke en society-kringen.

Door zijn extravagante kleding en elegante manier van konverseren wordt hij al vlug een society-figuur. Wilde gaat er samenwonen met zijn vriend, de schilder Frank Miles. De twee jongemannen dekoreren hun woning op de meest eigenzinnige wijze en slagen er met hun zeer bijzondere levensstijl in de aandacht op zich te vestigen van heel wat prominente dames uit de hogere kringen. (8)

Zijn vriendschap met een aantal aktrices, waaronder Sarah Bernardt, brengt hem op het idee een toneelstuk te schrijven. In 1880 voltooit hij het drama *Vera, or, The Nihilists,* waarna hij de tijd rijp acht om zijn eerste dichtbundel te publiceren, *Poems,* die nog steeds geen koherente indruk nalaat. De literaire kritiek is overigens niet bijster enthoesiast en de bundel bezorgt hem op financieel vlak weinig of geen soelaas. Wilde heeft dan ook dringend geld nodig. Het toeval brengt redding : het personage "Bunthorne" in de satire *Patience* van Gilbert en Sullivan was oorspronkelijk bedoeld als een karikatuur van Rossetti, de meest symbolistische van de prerafaëlitische kunstenaars, maar het Engelse publiek herkent er Wilde in, die op 27-jarige leeftijd al bekend stond als een komediant. Het door Gilbert en Sullivan bedachte personage is immers een aansteller die in het openbaar dweept met bizarre esthetische genoegens maar er in werkelijkheid helemaal niets om geeft. Een Amerikaanse impresario engageert hem naar aanleiding van dit alles voor een literaire toernee over de prerafaëlieten en het estheticisme doorheen de Verenigde Staten. Op Kerstavond 1881 scheept Wilde in te Liverpool om zijn "credo" nu ook in de "New World" te introduceren. (9)

De New Yorkse jet set ontvangt hem met open armen. Hij verblijft in het "Grand Hotel" in Broadway en geeft er tijdens een triomfantelijke toernee gestalte aan een geheel nieuwe vorm van "estheticisme". Wanneer hij in 1883 in Europa terugkomt vindt hij de hoogste tijd om zich een nieuw "imago" aan te meten en trekt naar Parijs waar hij furore maakt in de toonaangevende Parijse kunstscène waar het dekadentisme volop in zwang is.

Hij werkt er een tweede toneelstuk af, *The Duchess of Padua.* Zes maanden later is hij platzak en ziet zich genoodzaakt naar Londen terug te keren. Ondertussen gonst het in zijn omgeving van roddels over zijn sexuele voorkeur. Deels om zijn geldschieters wat af te houden en tevens op aandringen van zijn moeder treed hij op 28 mei 1884 in het huwelijk met Constance Lloyd. (10)

De huwelijksreis gaat, hoe kan het ook anders, richting Parijs waar Wilde kennismaakt met het pas verschenen *A rebours* van Joris-Karl Huysmans (1848-1907), een roman zonder intrige, met slechts één personage, de anemische en neurotische hertog Jean des Esseintes, een wereldvreemde estheet. Deze trekt zich, in de roman, buiten Parijs terug in een villa die volledig naar zijn smaak is ingericht en leeft er ascetisch temidden van een selekte verzameling boeken, schilderijen en kunstwerken. Rita Geys : *"Hij is ook het uitgelezen voorbeeld van de maniakale dekadent wiens verfijnde zintuigen zo ongevoelig voor normale of natuurlijke prikkels zijn geworden dat ze nog enkel reageren wanneer hij koortsachtig bizarre fantasieën najaagt of morbide buitenissigheden uitprobeert, zoals symfonieën komponeren met parfumgeuren of met druppels alkohol uit een speciaal voor hem vervaardigd mondorgel."*

Des Esseintes bant vrouw en natuur uit zijn leven en kreëert op die manier in zichzelf een leegte die hij opvult met zoveel mogelijk onnatuurlijke kulturele produkten. Zijn excessieve dekoratiezucht getuigt van Des Esseintes' verlangen van de natuur door de kultuur. Kultuur zonder natuur is echter tot mislukken gedoemd en Des Esseintes gaat te midden van de grootst denkbare esthetisch-dekadente verfijning ten onder. Het boek zal een grote invloed uitoefenen op Wilde's *The Picture of Dorian Gray,* waarover verder meer. (11)

In 1886 ontmoet hij de homosexuele Robbie Ross. Na een kortstondige relatie introduceert Ross "zijn" dichter in het, uiteraard ondergrondse, homosexuele milieu van Londen. Wilde staat perplex van de "underbelly" van het viktoriaanse Engeland waarin Ross hem moeiteloos rondleidt.

Blijkbaar was dit de aanzet voor zijn meest kreatieve periode. Hij borrelt nu over van

(8)
Oscar Wilde, *Salome*, pag. 35.
S. Calloway & D. Colvin, *op. cit.*, pag. 21-25.

(9)
Oscar Wilde, *Salome*, [vert.Rita Geys], pag. 35-36.
R. Ellmann, *op. cit.*, pag. 143-201.
L.-F. Choisy, *Ouvrage orné d'un portrait*, Perrin & C., Paris, 1927. Deze nog steeds lezenswaardige studie bevond zich in de bibliotheek van Joris van Severen.
Oscar Wilde, *Het ware masker*, [vert. R.W.N. Kuil], Historische Uitgeverij, Groningen, 1994, pag. 259-276.

(10)
Oscar Wilde, *Salome*, pag. 36-37.
R. Ellmann, *op. cit.*, pag. 201-265.
L.-F. Choisy, *op. cit.*, pag. 38-50.

(11)
Oscar Wilde, *Het ware masker*, pag. 259-276.

ideeën, invallen en spitsvondigheden en ook zijn literaire ambities nemen tijdens de volgende jaren een nieuwe vlucht. Bijgevolg is het pas in de late jaren tachtig dat Wilde's schrijverschap serieuze vormen aanneemt. Wilde schrijft dialogen, sprookjes en verhalen, wordt weer joernalistiek aktief en zet zijn esthetische visie uiteen in een aantal essays. De stroom van kreativiteit houdt aan tot 1895, wanneer de processen tegen hem, en zijn veroordeling, hem publiekelijk ten val brengen. Tot nog toe had de essayist Wilde overigens weinig aandacht genoten, ondanks zijn talloze recensies en kranteartikels. Men was blijkbaar slechts geïnteresseerd voor Wilde als dandy, aforist of homosexueel. ([12])

Zijn *annus mirabilis* wordt 1891 met de essaybundel *Intentions* die ik hier uitgebreid bespreek. Het is immers in deze kompilatie dat zijn esthetische opvattingen het meest naar voor komen.

Zijn naar eigen zeggen belangrijkste essay *The Decay of Lying* ontstond uit een intellektueel inspirerend diner met Robbie Ross. Via deze kunstmatige dialoog tussen de personages Cyril en Vivian houdt Wilde een pleidooi voor zijn visie op wat men zou kunnen noemen "de ware leugenaar versus de sullige romancier". Het gesprek speelt zich af in de bibliotheek van een landhuis in Nottinghamshire waar Cyril via het terras door het open raam naar binnen komt en zich afvraagt waarom Vivian zich in 's hemelsnaam opsluit in de bibliotheek tijdens een "intens prachtige middag" waarin de natuur uiterst genietbaar schijnt. Vivian argumenteert dat hij het vermogen om van de natuur te genieten totaal is kwijtgeraakt. Zijn ervaring leert hem dat hoe meer de mens de kunst bestudeert, hoe minder hij om de natuur geeft. Immers, wat de kunst over de natuur écht aan het licht brengt is haar gebrek aan vorm, haar vreemde primitiviteit, haar ongelofelijke eentonigheid en de onaffe toestand waarin ze verkeert. Vivian : *"Toch is het een uitkomst dat de natuur zo onvolmaakt is, aangezien we anders helemaal geen kunst zouden hebben. Kunst is ons spiritueel protest, onze heldhaftige poging de natuur haar plaats te wijzen."* ([13])

Vivian was trouwens bezig met het korrigeren van de drukproeven van zijn artikel over *Het verval van het liegen* : een protest waarin hij een lans breekt voor het liegen in de kunst. Volgens Vivian (maar dus eigenlijk Wilde) is één van de belangrijkste oorzaken voor het merkwaardig banale karakter van de meeste hedendaagse literatuur het verval van het liegen als een kunst, een wetenschap en een sociaal genoegen : *"De klassieke geschiedschrijvers schonken ons heerlijke fiktie in de vorm van feiten; de moderne romanschrijver verschaft ons saaie feiten onder het mom van fiktie."* ([14])

De kunst is immers vóór alles "leugen", m.a.w. "kreatie" of "verbeelding". De "Leugen", het discours van mooie maar foute dingen, is het opperste doel van de kunst. De kunstenaar moet de gekultiveerde en charmerende leugenaar bij uitstek zijn die het reële via zijn verbeeldingskracht als het ware rekonstrueert. Hij brengt via zijn scheppingswerk een eigen evidentie teweeg en is daarom ontheven van elke verplichting tot bewijsvoering. De kunst is volgens Wilde dan ook *doel op zichzelf*, een sakraal en perfekt iets waarvoor alles dient te buigen. Het is bijgevolg duidelijk dat de absoluut soevereine kunst de schoonheid niet ontdekt maar juist schept.

Zo is het de verbeeldingskracht van de literator die de evenementen schept en in gang zet. Het is de natuur die de schilder volgt, en niet andersom. Is de typisch Engelse "mist" immers geen kreatie van de impressionnisten ? De kunst wordt geïmiteerd door het leven en niet omgekeerd. Het beste portret is datgene wat het meest getuigt van de artiest en het minst van het model.

Vivian : *"De kunst vindt haar eigen volmaaktheid in zichzelf, en niet erbuiten. Zij dient niet beoordeeld te worden op grond van enige externe realistische maatstaf. Zij is eerder sluier dan spiegel. Zij heeft bloemen waar geen wouden weet van hebben, vogels die geen enkel bos bezit. Zij kreëert vele werelden en doet er vele teniet, zij kan de maan met een vuurrode draad van de hemel trekken. Zij bezit de "vormen, reëler dan een levend mens", zij bezit de grote archetypen waarvan de dingen die bestaan slechts de onvoltooide kopieën zijn. In haar ogen heeft de natuur wetten noch uniformiteit.'* ([15])

De kunst drukt dus nooit iets anders uit dan zichzelf. Zij heeft een onafhankelijk leven, net zoals het denken dat heeft, en zij ontwikkelt zich louter naar haar eigen ideeën. Zij is niet noodzakelijk realistisch in een tijd van realisme noch spiritueel in een tijd van geloof. Verre van de schepping van haar tijd te zijn, is zij gewoonlijk in direkte oppositie daarmee, en de enige geschiedenis die zij voor ons bewaart is de geschiedenis van haar eigen voortgang.

Alle slechte kunst komt dan ook voort uit het terugvallen op leven en natuur, en het verheffen van deze tot idealen. Het leven en de natuur mogen dan soms gebruikt worden als onderdelen van de grondstof van de kunst, maar vóórdat zij van enig waarlijk nut voor de kunst zijn

(12) Oscar Wilde, *Salome*, pag. 37-42.

(13) Oscar Wilde, *Het ware masker*, pag. 71.

(14) *Ibid.*, pag. 72-82.

(15) *Ibid.*, pag. 91.

moeten zij vertaald worden in artistieke konventies. Op het ogenblik dat de kunst haar fantasierijke uitingsvorm opgeeft, geeft zij alles op.

Vivian (Wilde) besluit dan ook dat het leven veel meer de kunst nabootst dan dat de kunst het leven imiteert. Dit komt niet slechts voort uit het instinkt tot navolging van het leven, maar uit het feit dat het weloverwogen doel van het leven erin bestaat om uitdrukking te vinden, en dat de kunst het bepaalde mooie vormen biedt waardoor het deze energie kan realiseren. ([16])

De artiest heeft behoefte aan *"detachment"* om zijn zin voor de "vorm" te bewaren. Het belangrijkste gevaar voor de kunstenaar is eerlijkheid, *"earnestness, the state where a man's attention is so fully on his subject that he has none left for himself and his own attitude."* Zodoende verklaart Wilde : *"In all unimportant matters, style, not sincerity, is the essential. In all important matters, style, not sincerity, is the essential."*

In *The Critic as an artist*, dat ook in *Intentions* werd opgenomen, gaat het Wilde in essentie om de relatie tussen de "werkelijkheid" en het artistieke proces van beschrijving en kommentaar. Wilde ontwikkelt en onderzoekt immers steeds meer de implikaties van zijn koncept van "het leven als een kunst." ([17])

In deze tekst maakt hij opnieuw gebruik van het procédé van de denkbeeldige dialoog, ditmaal in de bibliotheek van een huis in Piccadilly dat uitgaf op Green Park. De protagonisten zijn nu de pianospelende Gilbert, die onderbroken wordt door Ernest, die een literaire dialoog op gang wil brengen over het nut van kunstkritiek. Ernest : *"Waarom zou de kunstenaar lastig gevallen moeten worden met het schrille misbaar van de kritiek ? Waarom moeten zij die niet kunnen scheppen het op zich nemen de waarde van scheppend werk te beoordelen ? Wat kunnen ze ervan weten ? Als iemands werk gemakkelijk te begrijpen is, is een verklaring onnodig..."* ([18]) Ernest meent verder dat de hoogtijdagen van de kunst deze waren wanneer er nog geen kunstcritici waren. Zo hadden volgens hem de Grieken nog geen kunstcritici.

Gilbert replikeerde echter heftig : "Het zou juister zijn om te zeggen dat de Grieken een natie van kunstcritici waren. (...) Want wat is uiteindelijk het voornaamste dat we aan de Grieken verschuldigd zijn ? Niets anders dan de kritische geest." ([19])

De Grieken pasten deze kritiek volgens Ernest toe op de twee belangrijkste en hoogste kunsten : het leven en de literatuur, het leven en de volmaakte uitdrukking van het leven.



Madison Square Park, het New York van rond de eeuwwisseling.

Gilbert haalt ondermeer Aristoteles' *Poëtica* aan die in stemming en aanpak werkelijk volmaakt was. Hier zien we volgens hem de kunst niet vanuit het morele maar vanuit het strikt esthetische gezichtspunt behandeld. Zo door bijvoorbeeld het treurspel bij de kop te pakken en het gebruikte materiaal te onderzoeken, met name de taal, de inhoud, de handeling en de theatrale uitbeelding, de logische struktuur en de plot. Maar ook zijn hoogst esthetische aantrekkingskracht, die met betrekking tot het gevoel voor schoonheid tot stand wordt gebracht door middel van de hartstochten van medelijden en ontzag. Daar hij zich in de eerste plaats bezighield met de indruk die het kunstwerk maakte legde Aristoteles zich erop toe die indruk te analyseren, de bron ervan te onderzoeken en te ontdekken hoe hij tot stand kwam. ([20])

Ook de Grieken hielden lezingen en schreven essays over kunst. Gilbert : *"Sterker nog, zelfs de theatermanagers van reisgezelschappen namen hun toneelcritici mee als ze op toernee gingen, en betaalden hun zeer royale salarissen voor het schrijven van lovende besprekingen. Alles wat eigenlijk modern is in ons leven danken we aan de Grieken. Alles wat een anachronisme is, komt voort uit de geest van de middeleeuwen. Het zijn de Grieken die ons het systeem van de kunstkritiek in totaliteit gaven."* ([21])

Ernest moet zijn foute inschatting toegeven maar stelt nu dat het hem spijt voor de Grieken daar het scheppende vermogen toch hoger staat dan het kritische. Nu ontbindt Gilbert (maar eigenlijk Wilde) al zijn duivels : *"Zonder het kritisch vermogen is er überhaupt geen kunstzinnige schepping die deze naam waard is. Je had het straks over die subtiele, eklektische geest en het verfijnde, selektieve instinkt op grond waarvan de kunstenaar ons het leven voor ogen stelt, en er een tijdelijke volmaaktheid aan schenkt.*

(16) *Ibid.*, pag.106-109.

(17) *Ibid.*, pag.259-276.

(18) *Ibid.*, pag.140-141.

(19) *Ibid.*, pag.147-148.

(20) *Ibid.*, pag.151-154.

(21) *Ibid.*, pag.154.

Nu, die kiezende geest, die subtiele takt om iets weg te laten, is eigenlijk het kritische vermogen in een van zijn meest kenmerkende buien, en het is uitgesloten dat iemand die dit kritische vermogen niet bezit in de kunst ook maar iets kan scheppen." [22]

Grote kunstenaars werken volgens Wilde immers nooit onbewust. Zo zingt geen enkele dichter omdat hij moét zingen. Een groot dichter zingt omdat hij er voor kiest te zingen : *"Elke eeuw die poëzie voortbrengt is wat dat betreft een artificiële eeuw, en het werk dat ons voorkomt als het meest natuurlijke en eenvoudige voortbrengsel van zijn tijd is altijd het gevolg van de meest zelfbewuste poging."* [23] Er is immers geen kunst zonder zelfbewustzijn, en zelfbewustzijn en kritische geest zijn één. Zelfs de grote gedichten van de oudheid waren uiteindelijk eerder resultaat van de fantasie van individuen dan van die van volkeren. Het individu gaf immers hun "mooie vorm", hun stijl : *"Ongetwijfeld kon Homerus oude balladen en verhalen gebruiken, zoals Shakespeare kronieken en toneelstukken en romans had als basis voor zijn werk, maar ze waren slechts zijn ruwe materiaal. Hij pakte ze op en vormde ze tot lied. Ze werden van hem, omdat hij ze mooi maakte."* [24]

Het individu met zijn kritisch vermogen staat achter alles wat prachtig is ! Het is het kritische vermogen dat nieuwe vormen bedenkt, dat kreatief en scheppend is. Het scheppende instinkt op zichzelf heeft de neiging om zichzelf te herhalen; het is aan het kritische instinkt dat we elke nieuwe school danken die opkomt, enz... Zijn de vormen van de kunst in het algemeen niet het gevolg van de Griekse kritische geest ? Daaraan danken we de epiek, de lyriek, het komplete drama in elk van zijn uitlopers, inbegrepen de burleske, de idylle, het romantische verhaal, de avonturenroman, het essay, de dialoog, de toespraak, de lezing en het epigram.

Bovendien vereist kritiek oneindig meer beschaving dan scheppende arbeid. De scheppende arbeid staat immers intellektueel in geen enkele verhouding tot zijn tijd en duidt niet op een nieuw begin van denken, passie en schoonheid. Het is immers veel moeilijker om over iets te praten dan om iets te doen. De handelende mens kent immers noch de oorsprong noch de gevolgen van zijn daden; de handeling is immers een blind iets, afhankelijk van uitwendige invloeden, en voortbewogen door een impuls van de aard waarvan zij zich niet bewust is : *"Zij is een ding dat in haar wezen onvolledig is, omdat zij wordt beperkt door toeval, en onwetend is van de richting die ze uitgaat – die altijd strijdig is met haar doel. (...) Wanneer de mens handelt is hij een marionet. Wanneer hij beschrijft is hij een dichter."* [25]

De handeling sterft op het moment dat ze kracht heeft. Ze is een verachtelijke koncessie aan de feiten. De dichter is toch groter dan de held waarvan hij de exploten vertelt. Wat waren Hektor en Achilles zonder Homeros ? De schilders en beeldhouwers die scheppende arbeid verrichten kennen van het leven maar één enkel klein, uitzonderlijk moment, waarlijk eeuwig in zijn schoonheid maar beperkt tot één gevoelstimbre of tot één kalme stemming. Zij die de dichter echter doet leven, beschikken over ontelbare gevoelens van vreugde en angst, van moed en wanhoop, van plezier en lijden : *"Voor Sint-Helena is het altijd de dageraad, zoals Veronese haar zag bij het raam. (...) Op dat heuveltje nabij de stad Florence, waar Giorgione's geliefden liggen, is het altijd midden op de dag. (...) Het is altijd schemering voor de dansende nimfen die Corot losliet tussen de zilverpopulieren van Frankrijk. (...) Zij die wandelen in heldendicht, drama of romance, zien gedurende de zwoegende maanden de nieuwe manen wassen en afnemen, en zij letten op de nacht van de avondster tot de ochtendster, en van zonsopgang tot zonsondergang bespeuren zij de verglijdende dag met al haar goud en schaduw."* [26]

Het gebeeldhouwde standbeeld daarentegen is samengebald tot één moment van volmaaktheid. Het beeld dat op het doek is geschilderd bezit geen geestelijk moment van groei of verandering.

Tenslotte bereikt Gilbert (Wilde) het punt dat hij had vooropgesteld : de literaire kritiek is de enige vorm waarin de artiest volledig vrij kan zijn. De kritiek is in die zin veel meer scheppend dan de scheppingsakt van het dichten of schrijven zelf, zij bevat in zichzelf haar bestaansreden en heeft als taak haar eigen impressies uit te drukken. Ernest poogde nog één keer tegengas te geven : *"Maar is de kritiek wel echt een scheppende kunst ?"* Gilbert : *"Waarom niet ? Zij werkt met materialen en geeft ze een vorm die zowel nieuw als heerlijk is. (...) Ik zou de kritiek zelfs een schepping in een schepping willen noemen. Want zoals de grote kunstenaars, van Homeros en Aeschylos tot Shakespeare en Keats, niet rechtstreeks op het leven terugvielen voor hun thema, maar het zochten in de mythe, de legende en het verhaal van weleer, zo houdt de criticus zich bezig met materialen die anderen als het ware voor hem hebben gezuiverd en waaraan al een fantasierijke vorm en kleur zijn toegevoegd. Zelfs meer dan dat, ik zou zeggen dat de hoogste kritiek, die de zuiverste vorm van een persoonlijke indruk is, op haar eigen wijze kreatiever is dan het geschapene, aangezien ze het minste verwijst naar enige maatstaf buiten zichzelf, en eigenlijk haar eigen bestaansgrond, en zoals de Grieken zouden zeggen, een doel in zichzelf en tot zichzelf is."* [27]

(22) *Ibid.*, pag.155.

(23) *Ibid.*, pag.156.

(24) *Ibid.*

(25) *Ibid.*, pag.160.

(26) *Ibid.*, pag.165.

De kritiek had bovendien niet als doel het kunstwerk uit te leggen, wel het mysterie van het werk uit te diepen, de magische nevel errond te evoceren. De criticus bedrijft slechts de kultus van de pure schoonheid en de emotie omwille van de liefde ervoor en mag niet gehinderd worden door intellektuele protesten. De schoonheid is een zaak van subjektieve indrukken.

De verbaasde Ernest voorziet natuurlijk waar deze zeer subjektivistische invulling van kritiek naar toe leidt : *"De hoogste kritiek is dus kreatiever dan het geschapene, en het eerste oogmerk van de criticus is om het voorwerp te zien zoals het eigenlijk in essentie niet is; dat is jouw stelling, volgens mij. Gilbert : Ja, dat is mijn stelling. Voor de criticus is het kunstwerk eenvoudig een aanzet tot een nieuw werk van hemzelf, dat niet noodzakelijk enige aanwijsbare gelijkenis vertoont met het ding dat het bekritiseert. (...) Wie maakt het iets uit of Ruskins visie op Turner juist is of niet ? Wat doet dit ertoe ? Zijn machtige en majesteitelijke proza, dat zo gloedvol en felgekleurd is in zijn nobele welsprekendheid, zo rijk in zijn doorwrochte symfonische muziek, op zijn best zo trefzeker en zo onfeilbaar in de subtiele keuze van woord en toenaam, is minstens zo'n groot kunstwerk als elk van die prachtige zonsondergangen die verkleuren of wegrotten op hun aangetaste kanvassen in de 'National Gallery'."* [28]

Het is duidelijk dat Wilde's geïdealiseerde esthetische criticus (Gilbert) in *The Critic as Artist* de ideeën van Matthew Arnold (1822-1888) bestreed die in zijn *The Function of Criticism at the Present Time* een sterke dichotomie invoerde tussen scheppend werk en literaire kritiek. Goede literaire kritiek was volgens Wilde juist wél synoniem met het scheppend en kreatief werk van een kunstenaar. Zoals eerder aangehaald was het vooral Walter Pater die Wildes esthetische visie diepgaand zou beïnvloeden.

Ronald Kuil : *"(Wat Wilde in Pater vooral aantrok was het pleidooi om 'experience' ten volle te genieten – 'Niet de vrucht van de ervaring, maar de ervaring zelf is het streven.' Deze 'ervaring' gold met nadruk de ontmoeting tussen de individuele mens en de konkrete schoonheid, zoals direkt al bleek uit het begin van Paters* Preface van Studies in the History of the Renaissance : *'Vele pogingen zijn door schrijvers over kunst en poëzie gedaan om schoonheid in abstrakte termen te omschrijven, om haar in de meest algemene termen uit te drukken, om er een algemene formule voor te vinden.' Pater bepleitte echter het tegendeel : 'Om schoonheid niet in de meest abstrakte maar in de meest konkrete termen te omschrijven, er niet een universele formule voor te vinden, maar een formule die het meest adekwaat deze of gene uiting ervan onder woorden brengt. (...)' Vanuit dit uitgangspunt interpreteerde Pater vervolgens Arnolds axioma het objekt te beschouwen zoals het werkelijk is als een uitnodiging aan de beschouwer om zich rekenschap te geven van de gevoelens die dit kunstwerk bij hem opriepen. Déze interpretatie was natuurlijk ver verwijderd van Arnolds strenge, ascetische objektivisme."* [29]

Wilde stond via de opvattingen van Pater ook aan het einde van een wijsgerig-esthetische ontwikkeling in de late negentiende eeuw. Pater vulde met zijn estheticisme het religieuze vakuüm en het ontluiken van dit gegeven viel er althans in rechte lijn voor Wilde niet veel meer toe te voegen.

Ronald Kuil : *"(...) Eerder lag Wilde's betekenis in de radikale subjektivering van de kennis en de autonomie van het esthetische – zonder iets van Ruskins en Arnolds verbinding tussen kunst en maatschappij los te laten. (...)"* [30]

Deze laatste opmerking leidt ons tot de vraag of Wilde's œuvre dan helemaal niets bevat dat kon duiden op zoiets als een morele bekommernis ? Wilde zou de paradoxale Wilde niet zijn indien dit inderdaad zo zou zijn.

(27) *Ibid.*, pag.168.

(28) *Ibid.*, pag.170.

(29) *Ibid.*, pag.267-268.

(30) *Ibid.*, pag.271.



Teddo, *tekening van Paul Cadmus.*



Licht en schaduw, detail van een beeldhouwwerk van Einar Jónsson (1939-1940).

Wilde's bekommernis voor het lijden van de armen en onderdrukten was het motief voor een aantal van zijn *Tales* zoals *The Happy Prince* en *The Young King* alsook voor het merendeel van de brieven over de gevangenishervormingen die hij naar de *Daily Chronicle* zond. Bovendien schreef hij enkele jaren voor zijn dood nog de aangrijpende *Ballad of Reading gaol* [1898] dat over zijn eigen internering handelde.

Wilde gruwelde echter van een gesystematiseerde moraal en van het "gebrek aan denken" en de "weerzinwekkende terreur" die vaak aan de wortels lag van een konformistische moraal. De viktoriaanse waardenladder van zijn tijd werd door hem omgekeerd : hij proklameerde dat het esthetische van een hogere orde dan het ethische was. Die lijn trok hij dan ook door in zijn morele opvattingen. Wilde aksepteerde op geen enkele manier dat morele gevoelens in een "systeem" zouden worden "georganiseerd" waartoe men zich dan twijfelloos diende te bekennen. Wildes moraal was er één zonder regels, verplichtingen. Bovendien bevestigt de zonde het individualisme en verrijkt zij de ervaring van de artiest. [31]

Ik beperk mij in mijn behandeling evenwel tot het essay *The Soul of Man under Socialism* [1891] en Wildes enige roman *The Picture of Dorian Gray*.

Wilde's *The Soul of Man under Socialism* vatte aan met volgende paradoxale gedachte : *"The chief advantage that would result from the establishment of Socialism is, undoubtedly, the fact that Socialism would relieve us from that sordid necessity of living for others, which, in the present condition of things, presses so hardly upon almost everybody."* [32]

Het socialisme zal het rijk van het ware individualisme instellen want onder het socialisme zal niemand zich meer over andermans leven te ontfermen hebben. Het materiële zal immers geregeld zijn en iedere persoonlijkheid zal zich vrij kunnen uitleven. Onder het socialisme zal de persoonlijkheid van de mens opgroeien als een bloem en "wonderwerkend" zijn als de persoonlijkheid van een kind.

Het radikale middel om de wereld te hervormen is de afschaffing van het privé-bezit. Dat laatste werkt immers een "vals" individualisme in de hand. Voor de meerderheid van de mensen heeft de privé-eigendom geleid tot een overwaardering van de materiële winst. De werkelijke perfektie van de mens ligt daarentegen niet in wat hij bezit, maar in wat hij is. De mens zal zich slechts echt leren leven "buiten" het privé-eigendom

De Staat zal het werk organiseren en zich bezighouden met wat nuttig is, het individu zal zich bezighouden met de schoonheid. De machines zullen ophouden met de mens te verarmen maar hem dienen, zij zullen het noodzakelijke werk verrichten, terwijl de mensheid zich zal verlustigen in het maken van mooie dingen of het bewonderen van het universum. [33]

Hier openbaart zich opnieuw Wilde's paradoxale dualiteit. Ondanks het feit dat Wilde aanvaardt dat in zijn konceptie de Staat het werk organiseert en de beschermer en verdeler van de levensnoodzakelijke middelen, is wil hij echter niet dat deze een ekonomische macht zou worden, een industriële terreur. De kontradiktie springt dus ook hier weer in het oog... Wilde's temperament stond vijandig t.o.v. elke vorm van organisatie en hij bleef aldus hameren op het individualisme van de artiest die in de autoriteit een bedreiging voor zijn kunst ziet. Wilde's bijna anarchistische vrijheidsbeleving en zeer eigenzinnige invulling van "socialisme" leent zich overigens hoegenaamd niet tot enig pleidooi voor de demokratie : *"And as for the People, what of them and their autority ? Perhaps of them and their autority one has spoken enough. Their autority is a thing blind, deaf, hideous, grotesque, tragic, amusing, serious, and obscene. It is impossible for the artist to live with the People. All despots bribe. The People bribes and brutalizes. Who told them to exercise authority ? They were made to live, to listen, and to love. Some one had done them a great wrong. They have taken the sceptre of the Prince. How should they use it ?"* [34]

(31)
R. Merle, *Oscar Wilde*, Classiques du XIX siècle, Paris, 1957, pag. 25-30.

(32)
Oscar Wilde, *Plays, Prose Writings and Poems*, J.M.Dent & Sons, 1978, pag. 257.

(33)
R. Merle, *op. cit.*, pag. 30-35.

Wilde vraagt zich vervolgens af of er überhaupt een regeringsvorm bestaat waarin de artiest optimaal tot zijn recht zou komen. Het antwoord luidt : *"To this question there is only one answer. The form of government that is most suitable to the artist is no government at all. Authority over him and his art is ridiculous."* [35]

Het ware individualisme, dat van de toekomst, zou zich volgens Wilde ontwikkelen langsheen de vreugde, in tegenstelling tot het individualisme dat Christus predikte en dat slechts gerealiseerd kon worden doorheen pijn of eenzaamheid. De mensheid geraakte gefascineerd door het lijden als een middel tot zelfverwerkelijking : *"Shallow speakers and shallow thinkers in pulpits and on platforms often talk about the world's worship of pleasure, and whine against it. But it is rarely in the world's history that its ideal has been one of joy and beauty. The worship of pain has far more often dominated the world."* [36]

Wilde gaf echter wel toe dat dit een noodzakelijk evolutie was geweest waar de mens doorheen moest. Maar met de emergentie van de "moderne tijd" veranderden de zaken grondig. Christus revolteerde immers niet t.o.v. autoriteit en hij had geen schema's voor de rekonstruktie van de maatschappij : *"But the modern world has schemes. It proposes to do away with poverty and the suffering that pain entails. It desires to get rid of pain, and the suffering that pain entails. It trusts to Socialism and to Science as its methods. What it aims at is an Individualism expressing itself through joy. This Individualism will be larger, fuller, lovelier than any Individualism has ever been."* [37] Pijn is immers niet de ultieme wijze van perfektie. Pijn refereert naar slechte, ongezonde en onjuiste omgevingen. Wanneer het slechte, de ziekten en de onrechtvaardigheden verwijderd zullen zijn zal het lijden geen verdere plaats krijgen : *"It was a great work, but it is almost over. Its sphere lessens every day."* [38]

De mens zal in de toekomst immers sympathiseren met het leven in zijn totaliteit, niet alleen met zijn lijdensaspekt maar vooral met de vreugde, de energie, de schoonheid, de gezondheid en de vrijheid van het leven.

Het echte en "nieuwe" individualisme vat het leven op als een heelheid, waarin de mens in harmonie met zichzelf en zijn omgeving leeft : *"The new Individualism, for whose service Socialism, whether it wills it or not, is working, will be perfect harmony. It will be what the Greeks sought for, but could not, except in Thought, realize completely, because they had slaves, and fed them; it will be what the Renaissance sought for, but could not realize completely except in Art, because they had slaves, and starved them. It will be complete, and through it each man will attain to his perfection. The new Individualism is the new Hellenism. "* [39]

Maar ook in zijn enige roman (eigenlijk een novelle), *The Picture of Dorian Gray*, poogde Wilde enkele morele evaluaties uit te werken. Hij wilde de esthetische ideeën zoals die in de bundel *Intentions* naar voor kwamen nu ook konkretiseren naar een levenssituatie toe. Meteen vond hij een gelegenheid om ook te wijzen op de gevaren van het estheticisme. Hoewel het in de literatuurgeschiedenis als één van de belangrijkste "dekadente" werken wordt behandeld is het toch een randgeval van de dekadentistische letteren. Zo getuigt Dorian van een viktoriaans onvermogen om zich van zijn geweten los te maken. Wilde schreef met *The Picture of Dorian Gray* namelijk de tragedie van het estheticisme. [40]

In dit zeer bekende werk geraakt de schilder Basil Hallward geobsedeerd door de buitengewone schoonheid van Dorian Gray, een jongeman die door zijn cynische, immorele en epikuristische mentor, Lord Henry Wotton, overtuigd wordt dat de enige echte waarden in het leven de jeugd en de schoonheid zijn. In een moment van wanhoop ziet Dorian in dat zijn schoonheid zal verdwijnen door het ouder worden en bidt hij ervoor dat zijn portret ouder zou worden terwijl hijzelf eeuwig jong en mooi zou blijven. Zijn wens gaat in vervulling...

Gray leidt een zelfzuchtig leven vol van bedrog en duistere praktijken en terwijl zijn portret de groeiende korruptie van zijn ziel openbaart blijft zijn eigen verschijning onaangetast. Hij veroorzaakt ondermeer de zelfmoord van een aktrice en doodt de schilder die zijn geheim had ontdekt. Wanneer hij echter merkt dat zijn wreedheid en hypokrisie zich weerspiegelt in het portret, geraakt hij vervuld van afgrijzen voor zichzelf. Was hij dit werkelijk ? : *"For it was an unjust mirror, this mirror of his soul that he was looking at. Vanity ? Curiosity ? Hypocrisy ? There had been something more. At least he thought so. But who could tell ?... No. There had been nothing more. Through vanity he had spared her. In hypocrisy he had worn the mask of goodness. For curiosity's sake he had tried the denial of self. He recognized that now. He looked round, and saw the knife that had stabbed Basil Hallward. He had cleaned it many times, till there was no stain left upon it. It was bright and*

(34)
Oscar Wilde, *Plays, Prose Writings and Poems*, J.M.Dent & Sons, 1978, pag. 282-283.

(35)
Oscar Wilde, *Ibid.*, pag. 281.

(36)
Oscar Wilde, *Ibid.*, pag. 286.

(37)
Oscar Wilde, *Ibid.*, pag. 287

(38)
Oscar Wilde, *Ibid*, pag. 288

(39)
Ibid.

(40)
L. Dirikx, *Louis Couperus en het decadentisme. Een thematologische confrontatie*, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, Gent, 1993, pag. 96.

glistened. As it had killed the painter, so it would kill the painter's work, and all that that meant. It would kill the past, and when that was dead he would be free. It would kill this monstruous soul-life, and, without its hideous warnings, he would be at peace. He seized the thing, and stabbed the picture with it. There was a cry heard, and a crash." ([41])

Zijn dienaars die kabaal hoorden op de zolderkamer waar Dorian zijn portret had opgesteld troffen een dode man aan in avondkledij met een mes in zijn hart. Het gezicht van de man was uitgedroogd, gerimpeld en weerzinwekkend. Slechts wanneer zij de ringen aan zijn vingers kontroleerden merkten ze wie het werkelijk was. In de nabijheid stond een prachtig portret van hun meester, waarop deze te zien was in al zijn jeugdige en frisse schoonheid...

De Wilde-biograaf Richard Ellmann bekommentarieerde dit werk als volgt : *"It was also premonitory of his own tragedy, for Dorian has like Wilde experimented with two forms of sexuality, love of women and of men. Through his hero Wilde was able to open a window into his own recent experience. The life of mere sensation is uncovered as anarchic and self-destructive. Dorian Gray is a test-case. He fails. Life cannot be lived on such terms. Self-indulgence leads him to vandalize his own portrait, but this act is a reversal of what he intends and he discloses his better self, though only in death. Wilde's hero has pushed through to the point where extremes meet. By unintentional suicide, Dorian becomes aestheticism's first martyr."* ([42])

Wilde stond hierbij echter niet stil. Al met al vond hij dat de wijze waarop Dorian Gray aan zijn einde kwam – door het schilderij, metafoor voor zijn geweten, te willen vernietigen, vernietigde Dorian zichzelf – een al te moraliserende interpretatie en te scherpe veroordeling van het estheticisme inhield. Daarom voegde hij er, wanneer het werk in juni 1891 in boekvorm verscheen, een voorwoord aan toe, bestaande uit een reeks aforismen die een beknopte samenvatting en pleidooi waren voor datzelfde estheticisme waarmee zijn boek afrekende. Voorwoord en roman zijn dan ook een typisch Wildeaanse paradox. ([43])

Tijdens het voorjaar van 1891 bracht Wilde een kort bezoek aan Parijs waar het symbolisme volop was doorgebroken. Hij ontmoette er het symbolistische boegbeeld Stéphane Mallarmé, die blijkbaar nieuwe perspektieven voor hem opende. Een aantal aforismen uit het voorwoord van *The Picture of Dorian Gray* waren dan ook een impliciete hommage aan Mallarmé. Boven-dien ontmoette hij in juni 1891, in de persoon van lord Alfred Douglas, de narcistische, destruktieve jongeman van zijn dromen die hij in *Dorian Gray* gestalte had gegeven. Douglas stimuleerde het dionysische in Wilde, die nu een al lang sluimerend idee, nl. de Salome-thematiek, eindelijk wilde gestalte geven. ([44])

Wilde's tragedie *Salome,* die in 1893 in de oorspronkelijke Franstalige versie verscheen en waarvan in 1894 de Engelse vertaling van lord Douglas het licht zag, verenigde in zich de gehele voorafgaande traditie m.b.t. dit onderwerp. Ook in dit toneelstuk schuilt, ondanks zijn synthetiserend samenvloeien van alle lijnen van het Engelse estheticisme en het Franse dekadentisme en symbolisme, een moraal. Het herinnert eraan dat in ieder van ons onder het laagje maatschappelijk vernis ook destruktieve krachten sluimeren. *Salome* werkt dus ontmaskerend net zoals *The Picture of Dorian Gray* ons konfronteerde met onze eigen onderdrukte neigingen en verlangens.

De Salome van Wilde is noch de passief gehoorzamende onschuld, noch de louter destruktieve vrouw. Ze is beide want valt van een bijna kinderlijke, narcistische onschuld in een zodanig extreem pervers verlangen dat die passie daardoor een mythische dimensie krijgt en haar als het ware van alle schuld vrijpleit, ondermeer ook omdat ze er zelf aan ten onder gaat.

Reeds in zijn *The Duchess of Padua* had hij de stelling verdedigd dat iedereen die bezeten was van een demonische passie, voor zijn daden niet enkel vergiffenis kon vragen, maar die ook moest krijgen. "Zijn" Salome wordt dan ook gekarakteriseerd door onschuld in de schuld. De verfijnde, esthetische, narcistische prinses wordt van het ene moment op het andere door het aanschouwen van de vervuilde en verwilderde profeet tot in de grond van haar wezen dooreengeschud en overspoeld met de meest primitieve gevoelens van liefde, passioneel verlangen en bezitsdrang. Wilde maakt van Salome de centrale figuur en zij wordt een allegorisch personage in die zin dat zij de (mannelijke) autodestruktiviteit voorstelt : door te streven naar het ideaal – het weze de absolute schoonheid of waarheid of de volmaakte liefde – vernietigt de mens in zichzelf de oorspronkelijke zuiverheid en eenvoud. Van het ideaal gaat een dodelijke aantrekkingskracht uit, want, ook al probeert de mens dit fascinerende "monster" te doden – *"each man kills the thing he loves"* zei Wilde –, hij bezegelt daarmee slechts zijn eigen lot. ([45])

De heidense Salome evolueert van een kuise, wereldvreemde prinses naar een door haar instinkten overweldigd, bloeddorstig monster.

41)
Oscar Wilde, *Plays, Prose Writings and Poems,* pag. 253.

(42)
R. Ellmann, *op. cit.,* pag. 297.

(43)
Oscar Wilde, *Salome,* pag. 42-43.

(44)
Oscar Wilde, *Ibid.,* pag. 44-45.

(45)
Oscar Wilde, *Ibid.,* pag. 46-48.
L. Dirikx, *op. cit.,* pag. 216-224.

Tegenover haar stelt Wilde de christelijke Jokanaän die orakelt en profeteert, oordeelt en veroordeelt, die bovenal van geen lichamelijke aanraking wil weten en die Salome, in naam van een nog niet geboren Heer, vervloekt. Extreme sensualiteit versus fanatiek geloof. Natuur versus kultuur.

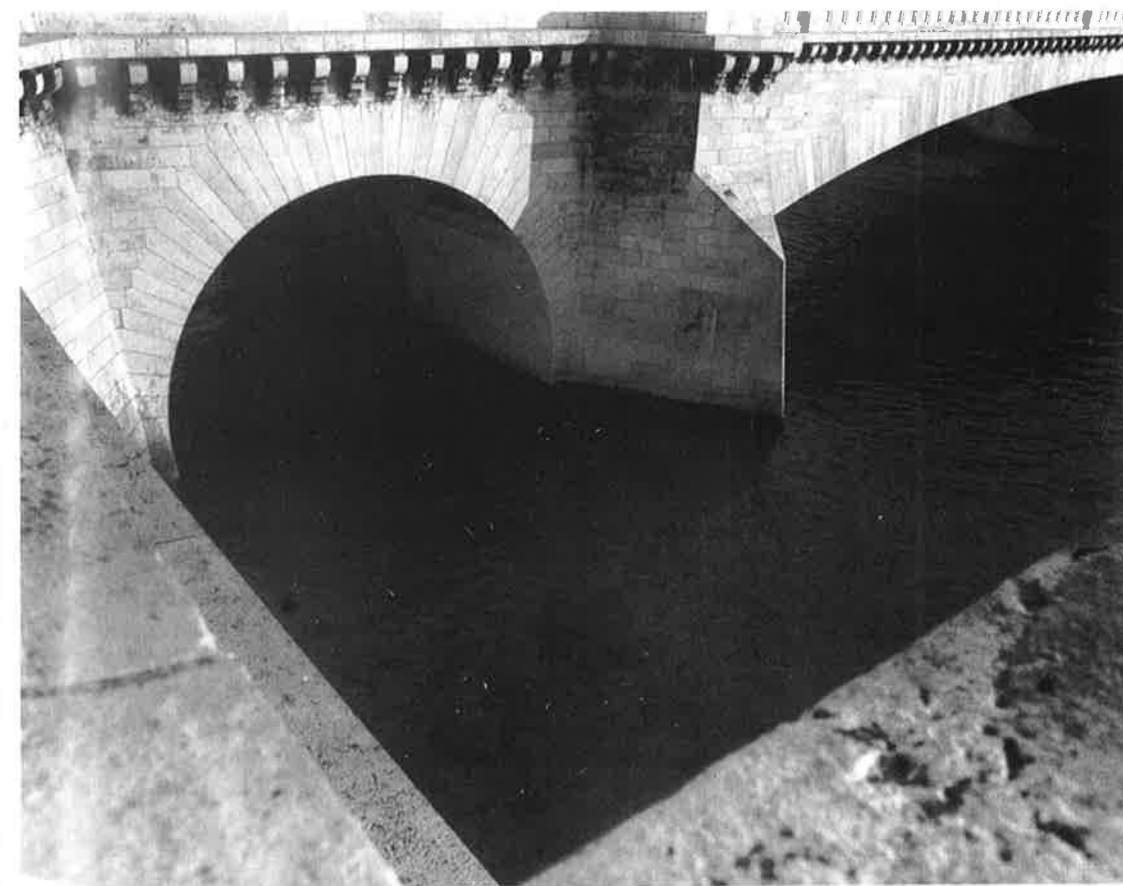
Door die fundamentele tegenstelling tussen de demonisch-makabere Salome en de al even fanatieke Jokanaän krijgt Herodes Antipas een centrale positie. De tetrarch wordt overmeesterd door zo'n bijgelovige angst voor de profeet dat hij hem niet durft te laten doden uit vrees voor de straffende hand van een onbekende God. Tegelijk is hij belust op zijn stiefdochter Salome. Zij zal Herodes als beloning voor haar dansen om het hoofd vragen van de man wiens leven hij uit alle bijgelovigheid ten allen prijze wil sparen, maar die ook de man is die weigert naar haar te kijken, die haar vervloekt, die, kortom, haar liefde afwijst. Zij eist een symbolische kastratie, want het hoofd is het huis van het denken, de oorsprong van de kultuur. In Jokanaän heeft de kultuur in de vorm van een fanatiek geloof in een hoger ideaal de natuurlijke instinkten aan banden gelegd. De wraak van de natuur die door Salome spreekt, bestaat erin dat de kultuur monddood wordt gemaakt. ([46])

Nadat Herodes alles heeft geprobeerd om zijn begeerde stiefdochter tot andere gedachten te brengen, laat hij zich, neervallend op zijn zetel, toch vermurwen : *"Geef haar wat zij verlangt ! (...) Ah ! Waarom heb ik mijn woord gegeven. De koningen mogen nooit hun woord geven. Als zij het niet houden, is het vreselijk. En als zij het houden is het ook vreselijk..."* ([47])

Wanneer het hoofd van Jokanaän op een zilveren schild uit de put te voorschijn komt, grijpt Salome het. Herodes verbergt het gelaat met zijn mantel en wanneer hij ziet hoe Salome, gevangen in het licht van een manestraal, tegen het hoofd van de Doper begint te praten, wordt hij vervuld van afgrijzen. Deze lange monoloog van Salome gaat naar de essentie van de tragedie : *"Ah ! Je hebt mij je mond niet willen laten kussen, Jokanaän. Welnu ! thans zal ik hem kussen. Ik zal hem bijten met mijn tanden, zoals men bijt in een rijpe vrucht. (...) Je hebt mij niet gewild, Jokanaän. Je hebt mij versmaad. Je hebt me schandelijke dingen gezegd. (...) Welaan, Jokanaän, ik leef nog, ik, maar jij bent dood en je hoofd behoort mij toe. Ik kan ermee doen wat ik wil. (...) Ah ! Jokanaän, Jokanaän, je bent de enige man geweest, die ik heb liefgehad. Alle andere mannen boezemen mij walging in. Maar jij, je was schoon. Je lijf was een ivoren zuil op een zilveren voetstuk. Het was een tuin vol duiven en zilveren leliën. Het was een zilveren toren, getooid met ivoren schilden. Er was niets ter wereld zo blank als je lijf. Er was niets ter wereld zo zwart als je haren. In de hele, ganse*

(46)
Id.

(47)
Oscar Wilde, *Salome,* Drama in één bedrijf. Naar de oorspronkelijke uitgave vertaald door Chr. Van Balen, Jr., Tweede Druk, J.M.Meulenhoff, Amsterdam, 1920, pag. 106.



De Pont de la Tournelle in Parijs. Foto Louis Stettner.

(48)
Ibid., pag.109-111.

(49)
Ibid., pag.111.

(50)
S. Calloway, & D. Colvin, *op. cit.*, pag. 101-103.

(51)
Ibid.,, pag. 103.

wereld was er niets zo rood als je mond. Je stem was een wierookvat, dat vreemde geuren verspreidde, en als ik je aanzag, hoorde ik een vreemde muziek ! Ah ! Waarom heb je me niet aangezien, Jokanaän ? Achter je handen en je vloekwoorden heb je je gelaat verborgen. Je hebt op je ogen geplaatst de blinddoek van hem, die zijn God wil zien. Welaan, je hebt hem gezien, je God, Jokanaän, maar mij, mij... mij heb je nooit gezien. Als je me gezien had, zou je mij bemind hebben. Ik heb je gezien, Jokanaän, ik, en ik heb je bemind. Ik bemin je nog, Jokanaän. Ik bemin slechts jou... Ik dorst naar je schoonheid. Ik hunker naar je lichaam. En noch wijn, noch vruchten kunnen mijn verlangen stillen. Wat zal ik thans doen, Jokanaän ? Noch de stromen, noch de grote wateren zouden mijn hartstocht kunnen blussen. Ik was een prinses, je hebt me versmaad. Ik was een jonkvrouw, je hebt me ontmaagd. Ik was kuis, je hebt mijn aderen gevuld met vuur..." [48]

Herodes kan dit niet langer aanzien : *"Dood die vrouw !"*. Zijn soldaten snellen toe en verpletteren onder hun schilden Salome, dochter van Herodias, prinses van Judea.

Het bronzen tijdperk
van Auguste Rodin (1876).



In Frankrijk wordt het stuk zeer gunstig onthaald, in Engeland daarentegen verwekt het, net als *The Picture of Dorian Gray* een storm van verontwaardiging. Het is wachten tot 1896 vooraleer het drama zijn première beleefde in het Théâtre de l'Œuvre in Parijs. Wilde is niet aanwezig... Hij zit op dat ogenblik in de gevangenis van Reading een straf van twee jaar dwangarbeid uit wegens zijn homosexuele relatie met lord Douglas. Diens vader, de markies van Queensberry, had in 1895 namelijk een geruchtmakend proces aangespannen tegen Wilde. Het vonnis maakte een einde aan Wilde's sociale status en kreativiteit.

Tijdens zijn gevangenschap schrijft hij in de vorm van brieven aan lord Douglas een soort van persoonlijk testament, *De Profundis*, waarvan de integrale tekst pas in 1960 mocht worden gepubliceerd. Nadat hij op 19 mei 1897 wordt ontslagen begint hij aan zijn laatste werk, *The ballad of Reading gaol.* Op de titelpagina staat niet zijn naam maar enkel C.3.3., het nummer van Wilde's cel in Reading. In deze poëtische beschouwingen beschrijft Wilde met een tragische simpelheid de emoties die zich van hem meester maakten tijdens zijn gevangenisleven. Einde 1897 trekt de geruïneerde Wilde naar Frankrijk waar hij onder de naam Sebastian Melmoth een nieuw leven wil beginnen. Tijdens de laatste drie jaar van dit leven in ballingschap blijkt Wilde onderhevig aan zowel mentale als fysische achteruitgang. De meeste van zijn society-vrienden hadden hem na zijn proces abrupt in de steek gelaten. Hoewel hij tijdens de voorbije jaren zijn homosexualiteit volledig had uitgeleefd was zijn vrouw, die nog steeds van hem hield bereid zijn verblijven te betalen op voorwaarde dat hij geen kontakten met Douglas meer onderhield.

Na één jaar zou dan eventueel een hereniging met zijn gezin worden gearrangeerd. [49]

Het vooruitzicht een eenzame winter in Parijs te moeten slijten brengt hem ertoe al vlug terug kontakt met lord Douglas aan te knopen. Ze besluiten samen een reis naar Italië te ondernemen. Alfred belooft hem wel zijn liefde en affektie maar in Italië ontdekt Wilde dat de jongeman in werkelijkheid noch geld, noch plannen heeft, en al zijn beloften heeft vergeten. Alfred keert naar Engeland terug en Wilde zondert zich in Parijs af. Constance wil hem nu niet langer zien en sterft in april 1898 te Genua. Met de dood van zijn vrouw verdwijnt Wilde's laatste hoop om opnieuw een "normaal" leven te leiden. Ook zijn kinderen zal hij nooit meer terug zien. Het verblijf in de gevangenis had trouwens, zoals reeds aangehaald, elke vitaliteit in hem gebroken. [50]

Stephen Calloway [51] vatte Wildes laatste twee jaar in Parijs als volgt samen : *"By stages, Wilde became a tragic figure. Money came in sporadically, and was spent with the same lack of concern as ever. Some friends simply gave it to him, while others, more delicate, bought options on future literary works which all parties knew would never materialise. Looking shabby, his former pride in his dress and toilette gone for ever, Oscar slipped into the habit of importuning old friends, and even perfect strangers; even his sole remaining asset, his talk, became worn and threadbare, and like Brummell before him, he cut a sorry figure. He had the same old trouble with hotel bills, and the quality of his apartments slipped further and further towards the lowest class of accomodation."* [51] Uiteindelijk zal de eigenaar van het Hotel d'Alsace hem in augustus 1899 onder zijn hoede nemen. Hij verblijft er tot aan zijn dood . Eind oktober 1900 wordt hij plotseling zwaar ziek en hoort dat een operatie aan zijn oor onvermijdelijk is. De operatie slaagt niet en veroorzaakt integendeel cerebrale meningitis. Op 30 november 1900 sterft de amper 47-jarige Wilde in de armen van de hem zo trouwe hoteleigenaar Dupoirier.

Wilde schreef zelf zijn grafschrift : *"I was a man who stood in symbolic relations to the art and culture of my age. I had realized this for myself*

at the very dawn of my manhood, and had forced my age to realize it afterwards. Few men hold such a position in their lifetime and have it so acknowledged. It is usually discerned, if it is discerned at all, by the historian, or the critic, long after both the man and his age have passed away. With me it was different. I felt it myself, and made others feel it. I made art a philosophy, and philosophy an art : I altered the minds of men, and the colour of things : I awoke the imagination of my century so that it created myth and legend around me : I summed up all things in a phrase, all existence in an epigram : whatever I touched I made beautiful." [52]

Tijdens de begrafenisplechtigheid was het aantal aanwezige joernalisten groter dan het aantal vrienden die overigens heel wat armer waren dan zijn vroegere kennissen. Tien jaar later maakte Jacob Epstein, dankzij de onverdroten inzet van zijn trouwe vriend Robbie Ross, een prachtige graftombe en werd zijn stoffelijk overschot overgebracht naar het kerkhof van Père-Lachaise. Ross zou er trouwens alles aan doen om Wilde's reputatie en naam te zuiveren en zijn literaire werk tegen de vergetelheid te beschermen. Tegen 1940 waren de bezoekers aan Wilde's graftombe talrijker dan de bezoekers voor Chopin, Balzac en andere figuren die ook op de begraafplaats Père-Lachaise begraven liggen. De plaats van Oscar Wilde in het pantheon van de Engelse literatuur was eindelijk verzekerd...

(52)
Ibid., pag. 104-105.

Kurt RAVYTS



Psychè rent het paleis uit.
Houtsnede van Lucy Faulkner naar een tekening van Edward Burne-Jones, ca. 1865.